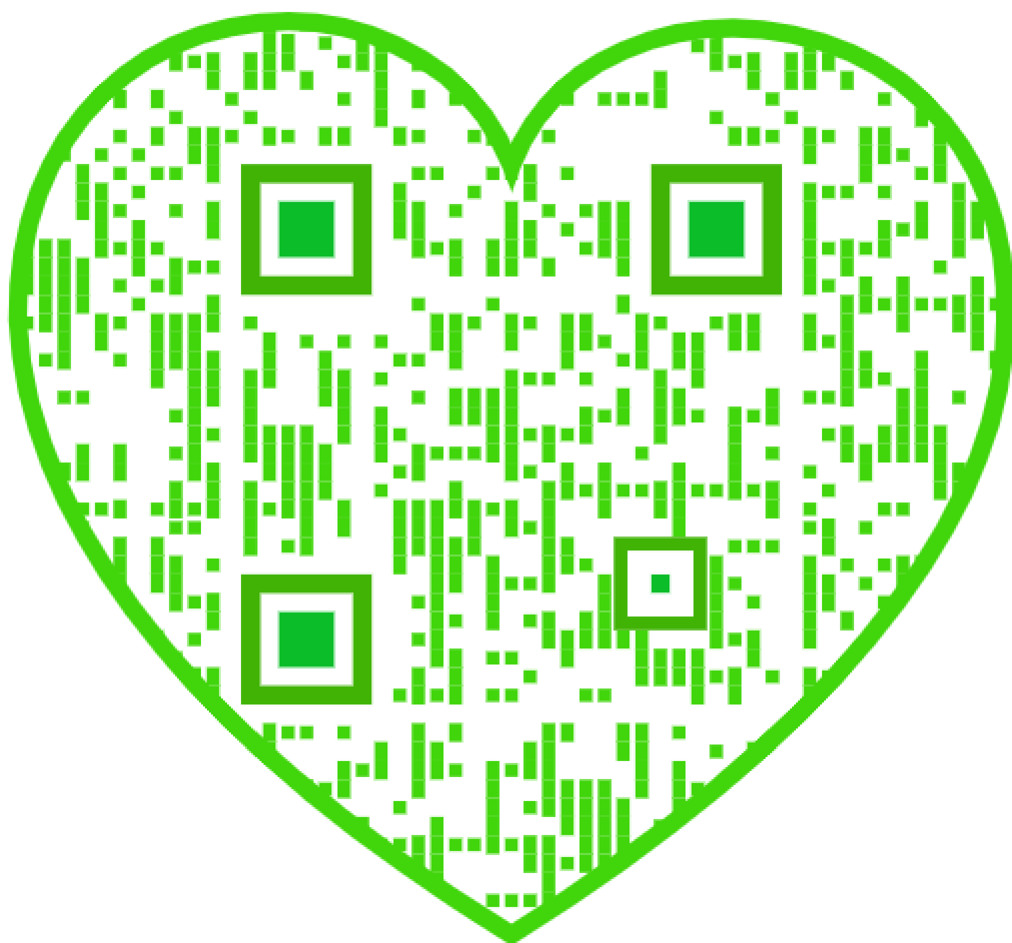
giscano come i *segni* della Letteratura, come un'arte che voglia richiamare l'attenzione sulla sua artificiosità; elabora un ritmo scritto, creatore di una specie di incantesimo, che fuori dalle norme dell'eloquenza parlata, arriva al sesto senso, puramente letterario, intimo, dei produttori e dei consumatori di Letteratura. Dall'altro, questo codice del lavoro letterario, questa somma di esercizi relativi alla fatica della scrittura, alimentano una saggezza, se si vuole, e anche una tristezza, una franchezza, dal momento che l'arte flaubertiana procede additando la propria maschera. Questa codificazione gregoriana del linguaggio mirava, se non a riconciliare lo scrittore con una condizione universale, a dargli perlomeno la responsabilità della sua forma, a fare della scrittura offertagli dalla Storia, un'*arte*, cioè una convenzione chiara, un patto sincero che permetta all'uomo di trovare una posizione familiare in una natura ancora disparata. Lo scrittore dà alla società un'arte dichiarata, visibile a tutti nelle sue norme, e in cambio la società può accettare lo scrittore. In tal modo Baudelaire teneva a collegare la mirabile prosasticità della sua poesia a Gautier, come a un feticcio della forma *elaborata*, situata certo fuori dal pragmatismo dell'attività borghese e tuttavia inserita in un ordine di lavori familiari, controllata da una società che riconosceva in essa non i propri sogni, ma i propri metodi. Visto che non si poteva sconfiggere la Letteratura partendo da essa, non era forse preferibile accettarla apertamente, e, condannati a questo carcere letterario, compiervi «un buon lavoro»? La flaubertizzazione della scrittura è quindi il riscatto generale degli scrittori, sia che i meno esigenti vi si lascino andare senza problemi, sia che i piú puri riconoscano in essa ancora una volta la condizione fatale.

Scrittura e rivoluzione

L'artigianato dello stile ha prodotto una sotto-scrittura, derivata da Flaubert, ma adattata ai fini della scuola naturalista. La scrittura di Maupassant, Zola e Daudet, che si potrebbe chiamare scrittura realista, è una combinazione di segni formali della Letteratura (passato remoto, stile indiretto, ritmo scritto) e dei segni non meno formali del realismo (brani riportati dal linguaggio popolare, parole scurrili, voci dialettali, ecc.), sicché nessuna scrittura è piú artificiale di quella che ha preteso rappresentare piú da vicino la Natura. Senza dubbio il fallimento non è solo al livello della forma ma anche della teoria: c'è, nell'estetica naturalista, una convenzione del reale cosí come c'è una fabbricazione della scrittura. Il paradosso sta nel fatto che la mortificazione degli argomenti non ha affatto comportato una contrazione della forma. La scrittura neutra è un fatto piú recente, sarà inventata molto tempo dopo il realismo, da autori come Camus, non tanto per effetto di un'estetica del rifugio quanto attraverso la ricerca di una scrittura finalmente innocente. La scrittura realista non è affatto neutra, essa è, al contrario, carica dei segni piú spettacolari della fabbricazione.

Cosí, degradandosi, abbandonando l'esigenza di una Natura verbale decisamente estranea al reale, senza per questo pretendere di ritrovare il linguaggio della Natura sociale – come farà Queneau – la scuola naturalista ha paradossalmente prodotto un'arte meccanica che ha espresso la convenzione letteraria con una ostentazione fino allora





sconosciuta. La scrittura flaubertiana creava a poco a poco un incantesimo; è ancora possibile perdersi in una lettura di Flaubert come in una natura piena di seconde voci dove i segni persuadono assai piú che esprimere; la scrittura realista invece, non può mai convincere; essa è condannata a rappresentare soltanto, in virtú del dogma dualista che vuole che ci sia una sola forma ottimale per «esprimere» una realtà inerte come un oggetto, realtà su cui lo scrittore può qualcosa solo con la sua arte di disporre segni.

Questi autori senza stile (Maupassant, Zola, Daudet e i loro epigoni) hanno praticato una scrittura la quale fu per essi il rifugio e l'esposizione delle operazioni artigianali che credevano di aver eliminato da un'estetica puramente passiva. Sono note le dichiarazioni di Maupassant sul lavoro della forma, e tutti i procedimenti ingenui della Scuola, grazie ai quali la frase naturale è trasformata in una frase artificiale destinata ad attestare la sua finalità puramente letteraria, cioè nel caso specifico, il lavoro che è costata. È noto che nella stilistica di Maupassant, l'intenzione artistica è riservata alla sintassi; il lessico deve restare al di qua della Letteratura. Scriver bene – unico segno ormai del fatto letterario – equivale ingenuamente a cambiar di posto a un compleanno, a mettere una parola «in risalto» credendo di ricavarne un ritmo «espressivo». Ora, l'espressività è un mito: essa non è altro che la convenzione dell'espressività.

Questa scrittura convenzionale è sempre stata oggetto di predilezione per la critica accademica che misura il pregio di un testo dall'evidenza del lavoro che è costato. Ora, niente è piú spettacolare di una combinazione sperimentale dei complementi, come nel caso di un operaio che ripari un pezzo delicato. Ciò che la scuola ammira nella scrittura di Maupassant o di Daudet, è un segno letterario avulso dal suo contenuto; il che pone inequivocabilmente la Letteratura come una categoria senza alcun rapporto con altri linguaggi, e istituisce di conseguenza una intelligibilità ideale delle cose. Tra un proletariato escluso da ogni forma di cultura e una intellighenzia che ha già cominciato a mettere in discussione la stessa Letteratura; la

clientela media delle scuole primarie e secondarie, e cioè grosso modo la piccola borghesia, è destinata a trovare nella scrittura artistico-realista – a cui si devono molti romanzi commerciali – l'immagine privilegiata di una Letteratura che ha tutti i segni smaglianti e intelligibili della sua identità. Qui la funzione dello scrittore non è tanto di creare un'opera, quanto di fornire una Letteratura riconoscibile da lontano.

Questa scrittura piccolo-borghese è stata ripresa dagli scrittori comunisti, perché, per il momento, le norme artistiche del proletariato non possono essere diverse da quelle della piccola borghesia (fatto del resto conforme alla dottrina), e perché il dogma del realismo socialista obbliga fatalmente a una scrittura convenzionale, mirante a segnalare ben visibilmente un contenuto incapace di imporsi senza una forma che lo identifichi. Si capisce quindi il paradosso secondo cui la scrittura comunista moltiplica i segni piú grossolani della Letteratura, e lungi dal rompere con una forma, tutto sommato tipicamente borghese – almeno in passato – continua ad accettare senza riserve gli scrupoli formali dello stile piccolo-borghese (accreditato del resto presso il pubblico comunista dai componimenti della scuola elementare).

Il realismo socialista francese si è dunque rifatto alla scrittura del realismo borghese, meccanizzando senza ritegno tutti i segni intenzionali dell'arte. Ecco, per esempio, alcune righe di un romanzo di Garaudy: «... il busto chino, buttato a corpo morto sulla tastiera della linotype... la gioia cantava nei suoi muscoli, danzavano le sue dita leggere e potenti... il vapore avvelenato dell'antimonio faceva battere le sue tempie e cozzare le arterie, rendendo piú ardenti la sua forza, la sua collera e la sua esaltazione». Come si vede, qui niente è dato senza metafora, perché bisogna mettere bene in evidenza al lettore che «è scritto bene» (cioè che egli sta consumando della Letteratura). Queste metafore, che si impadroniscono del benché minimo verbo, non sono affatto l'intenzione di un umore che cerchi di trasmettere la singolarità di una sen-

sazione, ma solo un marchio letterario che definisce un linguaggio, proprio come un'etichetta ci informa di un prezzo.

«Battere a macchina», «pulsare» (parlando del sangue), o «essere felici per la prima volta», è linguaggio reale, ma non linguaggio realista; perché ci sia letteratura bisogna scrivere: «strimpellare la linotype, «le arterie cozzavano», oppure «stringeva il primo minuto felice della sua vita». La scrittura realista può dunque soltanto sfociare nella Preziosità. Sempre Garaudy scrive: «Dopo ogni linea, il braccio gracile della linotype sollevava la sua presa di matrici danzanti», o ancora: «Ogni carezza delle sue dita sveglia e fa fremere il gioioso *carillon* delle matrici di ottone che cadono nelle scanalature con una pioggia di note acute». Questo è anche il gergo di Cathos e di Magdelon.

Evidentemente bisogna tener conto della mediocrità che, nel caso di Garaudy, è immensa. In André Stil, si troveranno procedimenti assai piú discreti, seppure anch'essi non sfuggano alle regole della scrittura artistico-realista. Qui la metafora si limita a voler essere un *cliché* quasi completamente integrato nel linguaggio reale e che segnali la Letteratura senza grande sfoggio: «chiaro come l'acqua di roccia», «mani incartapecorite dal freddo», ecc.; dal lessico la preziosità è respinta nella sintassi, ed è allora il montaggio artificiale dei complementi, come in Maupassant, a imporre la Letteratura («con una mano, ella solleva le ginocchia, piegata in due»). Questo linguaggio saturo di convenzioni offre il reale solo tra virgolette: si adoperano termini populisti, circonlocuzioni trascurate nel bel mezzo di una sintassi puramente letteraria: «È vero, fa un fracasso della malora, il vento», o meglio ancora: «In pieno vento, baschi e berretti sbattenti sopra gli occhi, essi si guardano con un bel po' di curiosità» (il familiare «un bel po'» succede a un participio assoluto, figura del tutto sconosciuta al linguaggio parlato). Beninteso, bisogna escludere il caso di Aragon, il cui retaggio letterario è completamente diverso, e che ha preferito tingere la scrittura realista di un leggero colore settecentesco, mescolando un po' Laclos a Zola.

Forse in questa sapiente scrittura di rivoluzionari c'è il sentimento di una impotenza a creare sin d'ora una scrittura. Forse c'è anche il fatto che solo scrittori borghesi possono sentire il carattere di compromesso della scrittura borghese: l'esplosione del linguaggio letterario è stato un fatto di coscienza, non di rivoluzione. Senza dubbio l'ideologia staliniana impone il terrore di ogni problematica, anche e soprattutto rivoluzionaria: la scrittura borghese è giudicata, tutto sommato, meno pericolosa di quanto lo sarebbe il suo processo. Cosí gli scrittori comunisti sono i soli a sostenere imperturbabilmente una scrittura borghese che gli stessi scrittori borghesi hanno invece condannato da tempo, dal giorno stesso in cui l'hanno sentita compromessa nelle imposture della loro ideologia, cioè dal giorno stesso in cui il marxismo ha trovato la sua giustificazione.

La scrittura e il silenzio

Posta all'interno del patrimonio borghese, la scrittura artigianale non coinvolge alcun ordine; privo di altre possibilità di lotta, lo scrittore possiede una passione che basta a giustificarlo: la creazione della forma. Se rinuncia alla liberazione d'un nuovo linguaggio letterario, egli può se non altro rifarsi con l'antico, riempirlo di intenzioni, di preziosità, di splendori, di arcaismi, creare una lingua ricca e mortale. Questa grande scrittura tradizionale, quella di Gide, di Valéry, di Montherlant, anche di Breton, sta a indicare che la forma, nella sua pesantezza, nel suo eccezionale drappeggio, è un valore che trascende la Storia, come può esserlo il linguaggio rituale dei sacerdoti.

Questa scrittura sacra, altri scrittori hanno pensato di poterla esorcizzare disintegrandola; essi hanno allora minato il linguaggio letterario, hanno fatto saltare a ogni istante l'impalcatura sempre risorgente dei *clichés*, delle abitudini, del passato formale dello scrittore; nel caos delle forme, nel deserto delle parole, essi hanno pensato di raggiungere un oggetto assolutamente privato di Storia, di ritrovare la freschezza di una nuova condizione del linguaggio. Ma questi sconvolgimenti finiscono per scavare i loro solchi, per creare le loro leggi. Le Belle Lettere minacciano ogni linguaggio che non sia puramente fondato sulla Parola sociale. Rifuggendo sempre piú da una sintassi del disordine, la disintegrazione del linguaggio conduce inevitabilmente al silenzio della scrittura. L'agrafia finale dei Rimbaud e di certi surrealisti (caduti per questo nell'oblio), questo sconvolgente autoannientamento della Letteratura, insegna che, per certi scrittori, il

linguaggio, prima e ultima risorsa del mito letterario, finisce col ricomporre ciò che pretendeva di evitare, che non c'è scrittura capace di mantenersi rivoluzionaria, e che ogni silenzio della forma sfugge all'impostura solo col mutismo completo. Mallarmé, sorta di Amleto della scrittura, esprime bene questo fragile momento della Storia, in cui il linguaggio letterario si regge soltanto per meglio cantare la sua necessità di morire. L'agrafia tipografica di Mallarmé vuol creare intorno alle parole rarefatte una zona di vuoto in cui la Parola, liberata dalle sue risonanze sociali e colpevoli, cessa felicemente di destare echi. Il vocabolo, liberato dalle scorie delle formule abituali, dei riflessi tecnici dello scrittore, è allora pienamente irresponsabile di tutti i possibili contesti; si avvicina con un gesto breve, isolato, la cui opacità attesta una solitudine, dunque un'innocenza. Quest'arte ha esattamente la struttura del suicidio: in essa il silenzio è un tempo poetico omogeneo che si incunea tra due strati e fa esplodere la parola, ancor piú del frammento di un crittogramma, come una luce, un vuoto, un omicidio, una libertà (si sa quanto questa ipotesi di un Mallarmé uccisore del linguaggio abbia influito su Maurice Blanchot). Questo linguaggio mallarmeiano, è Orfeo che può salvare chi ama solo rinunciandovi e che tuttavia osa voltarsi un po' indietro; è la letteratura condotta alle porte della Terra Promessa, cioè alle porte di un mondo senza Letteratura, di cui tuttavia sarebbe ancora compito degli scrittori dare testimonianza.

Sempre in questo sforzo di liberazione del linguaggio letterario, ecco un'altra soluzione: creare una scrittura immacolata, affrancata da ogni schiavitú a un ordine manifesto del linguaggio. Un paragone, mediato dalla linguistica, renderà conto forse con sufficiente esattezza di questo fatto nuovo: è noto che certi linguisti stabiliscono tra i due termini di una polarità (singolare-plurale, passato-presente) l'esistenza di un terzo termine, detto termine neutro o termine zero; cosí tra i modi congiuntivo e imperativo, l'indicativo ha per loro le caratteristiche di una forma amodale. Fatte le debite proporzioni, la scrittura al

livello zero è in fondo una scrittura indicativa, o, se si vuole, amodale; sarebbe giusto dire che è una scrittura da giornalisti, se per l'appunto il giornalismo non sviluppasse in generale forme ottative o imperative (cioè patetiche). La nuova scrittura neutra si pone in mezzo a queste grida e a questi giudizi, senza parteciparvi affatto, essendo appunto costituita dalla loro assenza. Ma questa assenza è totale, non implica alcun rifugio, alcun segreto; non si può dire perciò che sia una scrittura impassibile; è semmai una scrittura innocente. È necessario allora superare la Letteratura affidandosi a una specie di lingua basica, ugualmente lontana dai linguaggi parlati e da quello letterario propriamente detto. Questa Parola trasparente, inaugurata dallo *Straniero* di Camus, realizza uno stile dell'assenza che è quasi un'assenza ideale dello stile; la scrittura si riduce allora a una specie di modo negativo nel quale i caratteri sociali o mitici di un linguaggio si annullano a vantaggio di uno stato neutro e inerte della forma; il pensiero salva cosí tutta la sua responsabilità, senza rivestirsi di un accessorio impegno della forma in una Storia che non gli appartiene. Se la scrittura di Flaubert contiene una legge, se quella di Mallarmé postula un silenzio, se altre, quelle di Proust, di Céline, di Queneau, di Prévert, ciascuna a suo modo, si fondano sull'esistenza di una natura sociale, se tutte queste scritture implicano una opacità della forma, presuppongono una problematica del linguaggio e della società, fissando la Parola come un oggetto che deve essere trattato da un artigiano, da un mago, o da uno scrittore ideologico, ma non da un intellettuale, la scrittura neutra ritrova realmente la condizione prima dell'arte classica: la strumentalità. Ma questa volta lo strumento formale non è piú al servizio di un'ideologia trionfante; esso è il modo di una situazione nuova dello scrittore, è il modo di esistere di un silenzio; esso perde volontariamente ogni ricorso all'eleganza o all'ornamentazione, poiché queste due dimensioni introdurrebbero di nuovo nella scrittura il Tempo, cioè una potenza derivante, apportatrice di Storia. Se la scrittura è veramente neutra, se il linguaggio, invece di essere un atto ingombrante e indomabile, raggiunge lo stato di una equazione pura, sottile

come un'algebra davanti alla futilità dell'uomo, allora la Letteratura è vinta, la problematica umana è scoperta e rivelata senza colori, lo scrittore è per sempre un uomo onesto. Purtroppo, niente è piú infido di una scrittura immacolata; gli automatismi si elaborano proprio dove per l'innanzi si trovava una libertà, un reticolo di forme irrigidite soffoca sempre piú l'originaria immediatezza del discorso, una scrittura rinasce al posto di un linguaggio indeterminato. Aderendo alla classicità, lo scrittore diventa l'epigono della sua primitiva creazione, la società fa della sua scrittura una maniera e lo rende prigioniero dei suoi propri miti formali.

La scrittura e la parola

Poco piú di cento anni fa, in genere gli scrittori ignoravano che esistessero piú maniere – e assai diverse – di parlare il francese. Verso il 1830, quando la borghesia, da brava bambina, è divertita da tutto ciò che si trova ai margini della propria area, ossia in quell'esigua porzione di società ch'essa lascia condividere ai vagabondi, ai servi e ai ladri, si cominciò a inserire nel linguaggio letterario propriamente detto qualche pezzo staccato, preso in prestito dai linguaggi inferiori, purché fossero molto eccentrici (altrimenti sarebbero stati pericolosi). Questi gerghi pittoreschi decoravano la Letteratura senza minacciare la sua struttura. Balzac, Sue, Monnier, Hugo, si compiacquero di rimettere in uso alcune forme aberranti della pronuncia e del lessico; frasario della malavita, parlata contadina, gergo tedesco, linguaggio delle comari. Ma questo linguaggio sociale, sorta di costume teatrale messo sopra a un'essenza, non impegnava mai nella sua totalità chi lo parlava: le passioni continuavano a funzionare al di sopra della Parola.

Si dovette forse arrivare a Proust perché lo scrittore confondesse interamente certi uomini con il loro linguaggio, e rappresentasse le sue creature unicamente sotto il loro effettivo aspetto, sotto il volume denso e colorato del loro parlare. Mentre, per esempio, le creature balzacchiane si riducono facilmente ai rapporti di forza della società di cui formano, per cosí dire, i ricambi algebrici, un personaggio proustiano, invece, si condensa nell'opacità di un linguaggio particolare, ed è a questo livello che si integra e si ordina realmente tutta la sua situazione storica: la

sua professione, la sua classe, il suo censo, il suo retaggio, la sua biologia. Cosí, la Letteratura comincia a conoscere la società come una Natura di cui forse potrebbe riprodurre i fenomeni. Durante i periodi in cui lo scrittore segue i linguaggi realmente parlati, non piú a titolo pittoresco, ma come oggetti essenziali che esauriscono tutto il contenuto della società, la scrittura assume come punto d'incontro dei suoi riflessi la Parola reale degli uomini; la letteratura non è piú orgoglio o rifugio, essa comincia a diventare un atto lucido di informazione, come se prima di tutto le fosse necessario conoscere, riproducendola, la circostanza della disparità sociale; essa si propone di rendere un conto immediato, preliminare rispetto a qualsiasi altro messaggio, della situazione degli uomini murati nella lingua della loro classe, regione, professione, retaggio o storia.

A questo proposito, il linguaggio letterario fondato sulla Parola sociale non si libera mai di una qualità descrittiva che lo limita, perché l'universalità di una lingua – nello stato attuale della società – è un fatto auditivo, non elocutivo: all'interno di una norma nazionale come il francese, le parlate differiscono da gruppo a gruppo, e ogni individuo è prigioniero del proprio linguaggio: fuori della sua classe, la prima parola lo rivela, lo situa interamente e lo mette in mostra con tutta la sua storia. L'uomo è messo a nudo, svelato dal suo linguaggio, tradito da una verità formale che sfugge alle sue menzogne interessate o generose. La diversità dei linguaggi funziona dunque come una Necessità, e proprio per questo istituisce una tragicità.

Cosí la reintegrazione del linguaggio parlato, immaginato dapprima nel mimetismo divertito del pittoresco, ha finito per esprimere tutto il contenuto della contraddizione sociale: nell'opera di Céline, per esempio, la scrittura non è al servizio di un pensiero come un ben riuscito ornamento realistico che sia sovrapposto all'affresco di una sottoclasse sociale; essa rappresenta veramente l'immersione dello scrittore nella spessa opacità della condi-

zione che egli descrive. Senza dubbio si tratta sempre di una *espressione*, e la Letteratura non è superata. Ma bisogna convenire che fra tutti i mezzi di *descrizione* (poiché fino a oggi la Letteratura ha inteso essere soprattutto questo), l'apprendimento di un linguaggio reale è per lo scrittore l'atto letterario piú umano. E tutto un settore della Letteratura moderna è attraversato dagli squarci piú o meno precisi di questo sogno: un linguaggio letterario che raggiunga la naturalezza dei linguaggi sociali. (Basta pensare ai dialoghi dei romanzi di Sartre, per dare un esempio noto e recente). Ma, qualunque sia la riuscita di queste pitture, esse non sono mai altro che riproduzioni e si direbbero arie racchiuse tra lunghi recitativi di una scrittura totalmente convenzionale.

Queneau ha voluto precisamente dimostrare che la contaminazione col parlato del discorso scritto, era possibile in tutte le sue parti, e in lui la socializzazione del linguaggio letterario coglie contemporaneamente tutti gli strati della scrittura: la grafia, il lessico – e piú importante anche se meno vistoso – il fraseggiare. Evidentemente, questa scrittura di Queneau non esce dall'ambito della Letteratura, dal momento che, sempre consumata da una parte ristretta della società, essa non porta una universalità, ma solo un'esperienza e un divertimento. Ma almeno, per la prima volta, non è la scrittura a essere letteraria; la Letteratura è respinta dalla Forma e si riduce a una semplice categoria; è la Letteratura a essere l'ironia, visto che l'esperienza profonda è in questo caso costituita dal linguaggio. O, piuttosto, la Letteratura è ricondotta apertamente a una problematica del linguaggio; in effetti, ormai essa può essere solo questo.

Vediamo cosí delinearsi l'area possibile di un nuovo umanesimo: alla generale diffidenza che circonda il linguaggio in tutta la letteratura moderna, potrebbe sostituirsi una riconciliazione del verbo dello scrittore e di quello degli uomini. Solo allora lo scrittore potrebbe dirsi interamente impegnato, quando cioè la sua libertà poetica si collocasse all'interno di una condizione verbale i cui limiti fossero quelli della società e non quelli della convenzione o di un pubblico particolare: diversamente, l'im-

pegno resterà sempre nominale; esso potrà accettare la salvezza di una coscienza, ma non fondare un'azione. Proprio perché non c'è pensiero senza linguaggio, la Forma è la prima e ultima istanza della responsabilità letteraria, e proprio perché la società non è riconciliata, il linguaggio, necessario e necessariamente orientato, crea per lo scrittore una condizione tormentata.

L'utopia del linguaggio

La moltiplicazione delle scritture è un fatto moderno che costringe lo scrittore a una scelta, fa della forma un comportamento e dà luogo a un'etica della scrittura. A tutte le dimensioni che già delineavano la creazione letteraria, si aggiunge ora una nuova profondità, in quanto la forma costituisce da sola una sorta di meccanismo parassitario della funzione intellettuale. La scrittura moderna è un vero e proprio organismo indipendente che cresce attorno all'atto letterario, lo abbellisce di un valore estraneo alla sua intenzione, lo impegna continuamente in un duplice modo di esistenza, e al contenuto delle parole sovrappone segni opachi che portano in se stessi un'altra storia, un altro compromesso o redenzione. In tal modo alla situazione del pensiero si mescola un destino supplementare della forma, spesso divergente, sempre ingombrante.

Ora questa fatalità del segno letterario, che fa sí che uno scrittore non possa tracciare una parola senza assumere l'atteggiamento particolare di un linguaggio già passato di moda, anarchico o imitato che sia, ma comunque convenzionale e inumano, entra in funzione proprio nel momento in cui la Letteratura, volta sempre piú a superare la sua condizione di mito borghese, è richiesta dai lavori o dalle testimonianze di un umanesimo che finalmente ha integrato la Storia nella sua immagine dell'uomo. Cosí le vecchie categorie letterarie, svuotate nel migliore dei casi del loro contenuto tradizionale, espressione di un'essenza atemporale dell'uomo, non hanno piú senso che per una forma specifica, un ordine lessicale o sintattico, in breve un linguaggio: è la scrittura che assorbe ormai tutta l'i-

dentità letteraria di un'opera. Un romanzo di Sartre è romanzo solo per la fedeltà a un dato tono recitato, del resto intermittente, le cui norme sono state fissate nel corso di tutta una precedente geologia del romanzo; in effetti, non il contenuto recitativo, ma la sua scrittura, reintegra nel romanzo di Sartre la categoria delle Belle Lettere. Di piú, quando Sartre cerca di infrangere la durata del romanzo, e sdoppia il suo racconto per esprimere l'ubiquità del reale (in *Le Sursis*), la scrittura narrativa ricompone, al di sopra della simultaneità degli avvenimenti, un tempo unico e omogeneo, quello del Narratore, la cui voce particolare, caratterizzata da accidenti ben riconoscibili, ingombra la rivelazione della Storia di una unità parassita, e dà al romanzo l'ambiguità di una testimonianza forse falsa.

Da ciò si deduce che un capolavoro moderno è impossibile, visto che lo scrittore è messo dalla sua scrittura in una via senza uscita: o l'oggetto della storia è candidamente consegnato alle convenzioni della forma, e la letteratura resta sorda alla nostra Storia presente, e il mito letterario non è superato; o lo scrittore riconosce la vasta freschezza del mondo attuale, ma per darne conto dispone solo di una lingua splendida e morta. Davanti alla pagina bianca, nel momento di scegliere le parole che devono segnalare con chiarezza la sua posizione nella Storia e attestare che egli ne accetta i dati, lo scrittore avverte una tragica disparità tra ciò che fa e ciò che vede; sotto i suoi occhi il mondo civile forma ora una vera Natura, e questa Natura parla, elabora linguaggi vivi da cui lo scrittore è escluso: al contrario, tra le sue mani, la Storia mette uno strumento decorativo e compromettente, una scrittura ereditata da una Storia passata e diversa, di cui egli non è responsabile, ma è la sola di cui possa far uso. Nasce cosí una tragicità della scrittura, poiché lo scrittore, ormai cosciente, si deve dibattere contro i segni ancestrali e onnipotenti che dal fondo di un passato estraneo gli impongono la Letteratura come un rituale e non come una riconciliazione.

Cosí, salvo rinunciare alla Letteratura, la soluzione di questa problematica della scrittura non dipende dagli scrittori. Ogni nuovo scrittore apre dentro di sé il processo alla Letteratura; ma se la condanna, le accorda sempre una tregua che la letteratura adopera per riconquistarlo; ha un bel creare un linguaggio libero: se lo ritrova artificioso, perché il lusso non è mai innocente; ed è invece il linguaggio raffermo, chiuso dall'enorme spinta di tutti gli uomini che non lo parlano, che egli deve continuare a usare. C'è dunque una contraddizione di fondo della scrittura, la stessa della società: gli scrittori di oggi la sentono: per essi la ricerca di un non-stile o di uno stile orale, di un grado zero o di un grado parlato della scrittura è insomma l'anticipazione di uno stato assolutamente omogeneo della società; e i piú comprendono che non può esserci linguaggio universale senza una concreta, e non piú mistica o nominale, universalità del mondo civile.

C'è dunque in ogni scrittura attuale una duplice postulazione: c'è il movimento di una rottura e quello di un avvento, c'è il tracciato stesso di ogni situazione rivoluzionaria, la cui fondamentale ambiguità è che la Rivoluzione deve ben attingere da ciò che vuole distruggere, fino all'immagine di quanto essa vuole conquistare. Come l'arte moderna nel suo complesso, la scrittura letteraria porta insieme l'alienazione della Storia e il suo sogno. In quanto necessità, essa attesta la frattura dei linguaggi, inseparabile da quella delle classi: in quanto Libertà, essa è la coscienza di questa frattura e lo sforzo stesso che tende a superarla. Sentendosi costantemente colpevole della propria solitudine, non per questo essa cessa di essere avida immaginazione, di una felicità delle parole; e cosí si spinge verso un linguaggio sognato la cui freschezza, per una specie di ideale anticipazione, potrebbe rappresentare la perfezione di un nuovo mondo adamitico dove il linguaggio non fosse piú alienato. La moltiplicazione delle scritture istituisce una Letteratura nuova nella misura in cui questa inventi il proprio linguaggio solo per proiettarlo nel futuro: la Letteratura diventa l'Utopia del linguaggio.

NUOVI SAGGI CRITICI

La Rochefoucauld:
Riflessioni, ovvero Massime e Sentenze

La Rochefoucauld può essere letto in due modi: spigolando citazioni, o tutto di seguito. Nel primo caso, apro di quando in quando il libro, vi pesco un pensiero, ne assaporo l'adeguatezza, me lo adatto, faccio di questa forma anonima la voce stessa della mia situazione e del mio umore; nel secondo caso, leggo le massime pagina dopo pagina, come se leggessi un racconto o un saggio; ma tutt'a un tratto, il libro non mi concerne quasi piú; le massime di La Rochefoucauld ripetono a tal punto le stesse cose, che ciò che esse ci affidano è il loro autore, le sue ossessioni, il suo tempo, e non già noi stessi. Ecco quindi che, letto in modi diversi, lo stesso libro sembra contenere due progetti contrapposti: da un lato vi è un *per-me* (e che abilità! *questa* massima attraversa tre secoli per venire a parlare di *me*), e, dall'altro, un *per-sé*, quello dell'autore, che si racconta, si ripete, s'impone, quasi fosse chiuso in un discorso senza fine, in una sorta di monologo ossessivo.

Queste due letture non sono contraddittorie poiché, nella raccolta di massime, il discorso spezzato resta un discorso chiuso; naturalmente, sul piano materiale, bisogna scegliere di leggere le massime per scelta o di seguito e, in un caso o nell'altro, l'effetto che ne risulterà sarà contrapposto: qui illuminante, là soffocante; ma il risultato del discontinuo e del disordine dell'opera è che, in un certo senso, ciascuna massima è l'archetipo di tutte le massime; vi è una struttura che è al tempo stesso unica e variata; in altre parole, a una critica dello svolgimento, della composizione, dell'evoluzione, e direi quasi del con-

tinuo, parrebbe giusto sostituire qui una critica dell'unità sentenziale, del suo disegno, in poche parole, della sua forma: è sempre alla massima, e non già alle massime, che bisogna far capo.

Ma, a proposito della struttura di cui s'è detto, bisogna anzitutto chiedersi: vi sono massime che ne siano sprovviste? In altre parole, vi sono massime formalmente libere, cosí come si dice: *versi liberi*? Sí, queste massime esistono, e anzi esistono proprio in La Rochefoucauld, solo che non si chiamano piú massime: sono *Riflessioni*. Le riflessioni sono frammenti di discorso, *testi* privi di struttura e di spettacolo; attraverso le riflessioni, scorre nuovamente un linguaggio fluido, continuo, che è cioè esattamente il contrario di quell'ordine verbale, assai arcaico, che disciplina lo schema della massima. In linea di principio, La Rochefoucauld non ha incluso le sue *Riflessioni* nel *corpus* delle sue massime (quantunque esse trattino gli stessi temi), dato che qui si tratta di una letteratura completamente diversa, anche se in essa si trovano esempi di massime prive di qualsiasi struttura. La ragione di questo è che, senza coprire ancora molto spazio, esse hanno già abbandonato l'ordine sentenziale, sono già in cammino verso la Riflessione, ossia verso il discorso. Quando leggiamo: «*Nulla possiamo amare se non in relazione a noi stessi, e quando preferiamo i nostri amici a noi stessi, non facciamo altro che seguire il nostro gusto e il nostro piacere. Nondimeno, solo mediante questa preferenza l'amicizia può essere vera e perfetta*», noi siamo perfettamente consci di trovarci in un ordine di linguaggio che non è piú quello della massima; qui manca qualcosa, e questo qualcosa è il timbro, lo spettacolo stesso della parola, in breve, la citazione; ma vi è anche qualcosa di nuovo, a cui la massima non ci ha abituati: una certa fragilità, una certa cautela del discorso, un linguaggio piú delicato, piú aperto alla bontà, come se, inversamente, la massima non potesse essere che malvagia – come se la chiusura della massima fosse anche una chiusura del cuore. Nell'opera di La Rochefoucauld vi sono dunque alcune massime aperte e alcune massime-discorso (anche se esse non sono molto lunghe); le quali massime, non sono in

genere quelle su cui ci soffermeremo, dato che nessuna di esse attira la nostra attenzione. Esse sono soltanto le buone ancelle del discorso: le altre vi regnano come regine.

In effetti, per queste altre, la struttura è lí, pronta a trattenere la sensibilità, l'abbandono, lo scrupolo, l'esitazione, il rimpianto, e anche la persuasione, sotto forma di un apparecchio castratore. La massima è un oggetto duro, lucido – e fragile – come il corsaletto degli insetti; inoltre, proprio come certi insetti, la massima è munita di un aculeo, costituito da quel raffio di parole che la conchiudono, la coronano – la chiudono armandola (essa è armata perché è chiusa). Di che cosa è fatta questa struttura? È fatta di alcuni elementi stabili, del tutto indipendenti dalla grammatica, uniti tra loro da una relazione fissa, la quale, anch'essa, nulla deve alla sintassi.

Non solo la massima è una proposizione separata dal discorso: all'interno di questa stessa proposizione regna ancora un discontinuo piú sottile. Una frase normale, una frase *parlata*, tende sempre a fondere le sue parti le une con le altre, a livellare il flusso del pensiero; essa insomma evolve conformemente a un divenire che è solo in apparenza inorganizzato. Nella massima, avviene esattamente il contrario. La massima è un blocco unico composto di blocchi singoli; l'ossatura – e le ossa sono cose dure – è piú che apparente: è spettacolare. L'intera struttura della massima è visibile, proprio nella misura in cui essa è erratica. Quali sono questi blocchi interni che sostengono l'architettura della massima? Non le parti che di solito sono le piú vive della frase, ossia le correlazioni, ma al contrario le parti immobili, isolate, sorta di essenze il piú delle volte sostantivali, ma talvolta anche aggettivali o verbali, ciascuna delle quali rimanda ad un significato pieno, eterno, potremmo dire autarchico: *amore, passione, orgoglio, ferire, ingannare, delicato, impaziente*: ecco i significati chiusi su cui si edifica la massima. Indubbiamente, ciò che definisce queste essenze formali è, in ultima analisi, il fatto che esse sono i *termini* (i *relata*) di un rapporto (di paragone, di antitesi); ma l'apparenza di questo rapporto è assai minore di quella delle sue componenti; nella massima, l'intelletto percepisce innanzitutto delle

sostanze piene, e non già il flusso progressivo del pensiero. Se io leggo: «*Tutti si lamentano della propria memoria, nessuno del proprio giudizio*», il mio animo è colpito dalla pienezza di questi termini isolati: *memoria, giudizio, lamentarsi*; e siccome, nonostante tutto, queste parole-vedetta si staccano da un certo sfondo piú modesto, io ho la sensazione (peraltro profondamente estetica) di avere a che fare con una vera e propria economia *metrica* del pensiero, distribuita nello spazio fisso e finito che le è assegnato (la lunghezza di una massima) in tempi forti (le sostanze, le essenze) e in tempi deboli (parole-strumento, parole relazionali); si può facilmente individuare in questa economia un succedaneo dei linguaggi versificati: come si sa, esiste una particolare affinità tra il verso e la massima, tra la comunicazione aforistica e la comunicazione divinatoria.

Come il verso, che è essenzialmente un linguaggio *misurato*, cosí anche i tempi forti di una massima sono prigionieri di un numero: di conseguenza, vi sono massime a due, tre, quattro, cinque o sette tempi, secondo il numero di accenti semantici. Se io leggo: «*di tutti gli adulatori, il maggiore è l'amor proprio*», il rapporto d'identità mi designa solamente due termini forti (*amor proprio* e *adulatore*). Ma se io leggo: «*la felicità e l'infelicità degli uomini dipendono dal loro carattere non meno che dalla sorte*», capisco subito di avere a che fare con una massima a quattro tempi. Questi numeri non hanno la medesima importanza; ogni massima tende evidentemente, in base ai canoni dell'arte classica, all'antitesi, ossia alla simmetria; i metri che saturano con maggior naturalezza la massima sono pertanto i metri pari (si tratta sempre di metri «semantici»). Il quaternario è senz'altro il metro piú completo poiché permette di sviluppare una proporzione, vale a dire un'armonia e contemporaneamente una complessità; in La Rochefoucauld, gli esempi, fondati retoricamente sulla metafora, sono numerosi; si tratta di massime del tipo: «*L'elevazione sta al merito come l'ornamento alle belle persone*», ove i quattro termini forti sono legati fra loro da un rapporto di compensazione. È questo un esempio privilegiato di economia binaria; ma di fatto gli altri tipi di massime, nonostante le apparenze, pervengono sempre a un'organizzazione a due termini; è il caso di tutte le massime che hanno tempi forti in numero dispari; infatti, in queste massime il termine dispari ha sempre una funzione eccentrica; esso resta estraneo alla struttura pari e non fa altro che agghindarla. Se io leggo: «*Occorrono le piú grandi virtú per sostenere tanto la buona che la mala sorte*», mi risulta chiaro che in questa massima vi sono tre tempi forti (*virtú, buona sorte, mala sorte*); ma questi tre termini non ricevono il medesimo accento: gli ultimi due (*buona* e *mala sorte*) costituiscono i veri pilastri della relazione (essi servono a costruire un'antitesi), mentre invece il primo (*le virtú*) in fondo non è altro che il riferimento generale rispetto a cui la relazione diventa significativa. Questo termine dispari (e lo stesso avviene nelle massime a cinque o a sette tempi) ha quindi una funzione singolare, che è al tempo stesso generale, distante e tuttavia fondamentale; in logica antica, diremmo che esso è il *soggetto* della massima (ciò di cui essa parla), mentre invece i termini pari ne sono il predicato (ciò che si dice del soggetto); in logica moderna, esso è un po' quello che si chiama un *percorso di significazione*, vale a dire la classe referenziale di oggetti all'interno della quale il raffronto di certi caratteri non risulta assurdo: infatti, secondo la momentanea verità della massima, la contrapposizione fra la buona e la mala sorte è in un certo senso valida solamente rispetto alle virtú. Ne consegue che il termine dispari occupa un posto sufficientemente eccentrico per far sí che la struttura della massima sia in definitiva sempre pari – ossia binaria, dato che, essendo pari, i termini della relazione possono sempre essere distribuiti in due blocchi contrapposti.

Questo carattere ostinatamente duale della struttura è importante, giacché disciplina la relazione che unisce i suoi termini. Questa relazione è tributaria della forza, della rarità e della parità dei tempi che essa concatena. Quando un linguaggio – ed è appunto il caso della massima – presenta qualche termine con senso marcato, essenziale, è fatale che la relazione si riassorba in essi: piú i sostantivi sono forti, tanto piú la relazione tende all'im-

mobilità. In effetti, se vi vengono presentati due oggetti forti (mi riferisco a degli oggetti psicologici), per esempio *la sincerità* e *la dissimulazione*, il rapporto che s'instaura spontaneamente fra di loro tende sempre a essere un rapporto immobile di manifestazione, vale a dire di equivalenza: la sincerità equivale (o non equivale) alla dissimulazione: la forza stessa dei termini, la loro solitudine, la loro intensità non consentono affatto, quali che siano le variazioni terminologiche, una diversa impostazione di rapporto. Si tratta insomma, per la condizione stessa della struttura, di una relazione di essenza, non di maniera, di identità, e non di trasformazione. Nella massima, il linguaggio ha in effetti sempre un'attività definitoria e non già un'attività transitiva; una raccolta di massime è sempre piú o meno (e ciò è manifesto nel caso di La Rochefoucauld) un dizionario, non un libro di ricette: esso illumina certi comportamenti dell'essere, non i loro modi o le loro tecniche. Questa relazione di equivalenza è di tipo assai arcaico: definire le cose (servendosi di una relazione immobile) equivale sempre piú o meno a sacralizzarle: e questo, malgrado il suo disegno razionalista, è appunto ciò che la massima non manca di fare.

La massima è quindi generalmente sottoposta a una relazione di equivalenza: un termine *vale* (o non vale) l'altro. La piú elementare condizione di questa relazione è puramente comparativa: la massima mette a confronto due oggetti, per esempio *la forza* e *la volontà*, e si accontenta di porre in risalto il loro rapporto quantitativo: «*Abbiamo piú forza che volontà*»; questo impianto è l'origine di un gran numero di massime. Abbiamo qui i tre gradi di paragone: *piú, altrettanto, meno*; ma siccome la massima asseconda soprattutto un disegno di denuncia, ad avere la meglio sono con ogni evidenza i comparativi critici: la massima ci dice che nella tale virtú vi è piú passione di quanto noi crediamo: e questo è il suo assunto abituale. Come si vede, se si accetta anche per un solo istante di psicanalizzarne la struttura, questo assunto si fonda interamente su un'immaginazione della pesatura; come un dio, l'autore delle massime soppesa degli oggetti e ci dice la verità sulle tare; pesare è in effetti un'attività divina,

cosa di cui tutta un'iconografia – per di piú antichissima – dà testimonianza. Ma La Rochefoucauld non è un dio; scaturito da una matrice razionalista, il suo pensiero resta profano: egli non pesa mai una Colpa singolare e metafisica, ma solamente delle colpe, plurali e temporali: egli è un chimico, non un prete (ma sappiamo anche che nella nostra immaginazione collettiva il tema divino e il tema erudito restano molto vicini).

Al di sopra della condizione comparativa, ecco la seconda condizione della relazione di equivalenza: l'identità. Questa è indubbiamente una condizione meglio conchiusa, potremmo dire piú matura, dato che in questo caso non ci si limita a presentare e a confrontare due oggetti per ricavarne un rapporto rozzamente quantitativo; qui si definisce questo rapporto in essenza, non piú in quantità; si stabilisce, per sostanza e per l'eternità, che *questo* è *quello*, che «*la moderazione è un tema*», che «*l'amor proprio è un adulatore*», che «*l'invidia è un furore*», ecc. Sono, questi, esempi d'identità semplici, unite, disposte come un tracciato regolare di essenze che si snoda nel mondo della verità immobile. Ma talvolta anche l'equivalenza è piú enfatica: dice La Rochefoucauld: «*Noi non ci diamo (alle persone piú potenti di noi) per il bene che vogliamo far loro, ma per il bene che vogliamo ricevere*»; in tal modo si rafforza la proposizione positiva (*il bene che vogliamo ricevere*) proprio mediante la rappresentazione del suo contrario (*il bene che vogliamo fare*); ed è appunto questo impianto, contrapposto e convergente al tempo stesso, che noi ritroviamo in certe massime che, almeno in apparenza, sono scarsamente egualitarie: «*Gli uomini non vivrebbero a lungo in società, se non fossero lo zimbello gli uni degli altri*»; e ciò vuol propriamente dire: gli uomini s'ingannano a vicenda; se cosí non fosse, non vivrebbero in società.

Ma la relazione piú significativa, tanto che potrebbe passare per il modello stesso della massima secondo La Rochefoucauld, è la relazione d'identità disillusiva, la cui espressione corrente è la copula restrittiva: *non è che*. «*La clemenza dei principi spesso non è che una politica per guadagnarsi la devozione del popolo*», oppure «*la costan-*

za dei savi non è che l'arte di rinserrare l'agitazione nel proprio petto»; gli esempi sono qui abbondanti e chiari; vi si ravvisa facilmente quello che oggi si chiamerebbe una relazione demistificatoria, dal momento che, con una sola parola, l'autore riduce l'apparenza (*la clemenza, la costanza*) alla sua realtà (*una politica, un'arte*). *Non è che* è insomma la parola-chiave della massima, dato che qui non si tratta di una semplice rivelazione (ciò che, invece, talvolta indica l'espressione *in effetti*, nel senso di: *in realtà*); questa rivelazione è quasi sempre riduttiva: essa non spiega, ma definisce il piú (*l'apparenza*) mediante il meno (*il reale*)[1]. Si sarebbe tentati di fare di questa relazione disillusiva (dal momento che essa *disinganna* l'apparenza a beneficio di una realtà sempre meno gloriosa), l'espressione logica di ciò che è stato definito il pessimismo di La Rochefoucauld. Senza dubbio la riduttività, soprattutto se muove dalle virtú per approdare ai casi e alle passioni, non è euforica: essa è in apparenza una matrice avara, rigida, che lesina sulla generosità del mondo, sulla sua diversità. Ma questo pessimismo è ambiguo; esso è anche il frutto di un'avidità che, se non è di spiegazione, è per lo meno di esplicitazione; esso partecipa senza dubbio d'una certa disillusione che è conforme alla condizione aristocratica dell'uomo delle massime; ma, sicuramente, anche d'un positivo impulso di razionalizzazione, d'integrazione di elementi disparati: la visione di La Rochefoucauld non è dialettica, ed è per questo che è senza speranza; essa è tuttavia razionale, ed è per questo che, come ogni filosofia della chiarezza, è progressiva. Copiando proprio La Rochefoucauld, si potrebbe dire nella forma restrittiva che egli tanto prediligeva: il pessimismo di La Rochefoucauld non è che un razionalismo incompleto.

Una volta che i termini e la relazione della massima sono stati descritti, si può dire che sia stata esaurita la sua

[1] Curiosamente, si noterà che se il *non è che* è demistificatorio nell'ordine delle essenze, esso diventa mistificatorio nell'ordine del fare. *Non c'è che da...* è l'espressione piena di baldanza, d'illusione e di ridicolo di tutti i generali da salotto.

forma? Niente affatto. È un errore, credo, attribuire a un'opera due soli livelli: quello della forma e quello del contenuto; di fatto, la forma può comportare piú livelli: la struttura, come abbiamo visto, ne costituisce uno; ma abbiamo anche visto che per raggiungere questa struttura, bisognava in qualche modo affrancare la massima dalla sua lettera, forzare la sua terminologia, il dato immediato della frase, accettare certe sostituzioni, certe semplificazioni. Adesso però passiamo nuovamente a esaminare il livello piú superficiale; infatti, per quanto formale sia, la struttura della massima è essa stessa rivestita di una forma sottile e sfavillante che la rende fulgida e piacevole (esiste un piacere della massima); questo rivestimento luccicante e duro, è *la punta*. Se io leggo: «*È una specie di civetteria, far notare che non si civetta mai*», avverto un intendimento estetico proprio nella frase; capisco che quest'intendimento consiste nell'adoperare la parola *civetteria* per due differenti progetti, sganciando per cosí dire l'uno dall'altro, di modo che il non civettare diventi a sua volta una civetteria: in poche parole, io ho a che fare con una vera e propria costruzione verbale: questa costruzione verbale è la punta (che ritroviamo anche nei versi). Che cos'è una punta? Se si vuole, la punta è la massima costituita in spettacolo. Come ogni altro spettacolo, anche questo mira a procurare un piacere (avuto in retaggio da tutta una tradizione preziosista, la cui storia non è piú il caso di fare); ma il fatto di maggior interesse è che, anche qui come in qualsiasi altro spettacolo, ma con un'ingegnosità infinitamente maggiore dal momento che si tratta di linguaggio e non di spazio, la punta è una forma di rottura: essa tende sempre a *chiudere* il pensiero su un pennacchio, su quel fragile momento in cui, tacendo, il verbo approda contemporaneamente al silenzio e all'applauso.

In effetti, la punta si trova quasi sempre alla fine della massima. Spesso, anzi, come ogni buon artista, La Rochefoucauld la prepara – senza che il lettore se ne avveda; la massima inizia come un comune discorso (non è ancora una massima); poi, la punta si raccoglie, balza fuori e fissa la verità. Questo passaggio dal discorso alla punta è di solito segnalato da un'umile congiunzione: *e*; contraria-

mente alla sua funzione abituale, questa *e* non aggiunge nulla; essa *apre*, essa è il sipario che si leva e che disvela la scena delle parole: «*La felicità è nel gusto, e non nelle cose; ed è per possedere ciò che si ama che si ama e non già per possedere ciò che gli altri stimano degno d'amore*»: tutta la fine, con la sua antitesi e la sua identità rovesciata, è come uno spettacolo che venga bruscamente disvelato. Infatti, la figura preferita della punta è evidentemente l'antitesi; essa investe tutte le categorie grammaticali, i sostantivi (per esempio *rovina/fondazione*, *ragione/natura*, *umore/spirito*, ecc.), gli aggettivi (*grande/piccolo*) e i pronomi di apparenza piú umile (*l'uno/l'altro*), purché siano posti in una contrapposizione significativa; è, naturalmente, al di là della grammatica essa può fissare degli schemi, dei temi, per esempio contrapporre tutte le espressioni dell'*al di sopra* (elevarsi) a tutte quelle dell'*al di sotto* (abbassare). Nel mondo della massima, l'antitesi è una forza universale di significazione, tanto che essa può rendere spettacolare (pertinente, direbbero i linguisti) una semplice contrapposizione di numeri; per esempio questa: «*V'è una sola specie di amore, ma ve ne sono mille copie differenti*», ove ciò che costituisce la punta è la contrapposizione *uno/mille*. Noi vediamo quindi che l'antitesi non è solamente una figura enfatica, vale a dire una semplice cornice del pensiero: probabilmente essa è qualcos'altro e di piú; un modo per far scaturire il senso d'una contrapposizione di termini; e siccome sappiamo, grazie alle recenti esplorazioni della linguistica, che questo è precisamente il procedimento fondamentale della significazione (e certi fisiologi arrivano a dire della percezione), noi comprendiamo meglio perché l'antitesi s'accorda cosí bene con quei linguaggi arcaici che sono probabilmente il verso e l'aforisma; in fondo, essa non è altro che il puro e semplice meccanismo del senso, e come in ogni società evoluta il ritorno alle fonti funziona in definitiva come uno spettacolo sorprendente, cosí l'antitesi è diventata una *punta*, ossia lo spettacolo stesso del senso.

Alternare: ecco dunque uno dei due procedimenti della punta. L'altro procedimento, che spesso è complementare al primo, anche se contrapposto, è: *ripetere*. La retorica

convenzionale proscriveva (e proscrive ancora) le ripetizioni troppo ravvicinate di una stessa parola; Pascal non si era minimamente curato di questa regola tutta formale chiedendo soltanto che, con il pretesto di rendere tutto armonioso, non si dimenticasse il senso: vi sono casi in cui bisogna chiamare Parigi, Parigi, e altri in cui bisogna dire capitale della Francia: ciò che disciplina la ripetizione è il senso. La massima, invece, va piú lontano: essa si compiace di riprendere un termine, soprattutto se la ripetizione può contrassegnare un'antitesi: «*Si piange per evitare l'onta di non piangere*»; la ripetizione può essere frammentaria, la qual cosa permette di ripetere una parte della parola senza ripetere la parola stessa: «*L'interesse parla ogni sorta di lingue e recita ogni sorta di personaggi, anche quello del disinteressato*»; riallacciandoci ancora alla spiegazione dei linguisti, diremo che la contrapposizione del senso è tanto piú flagrante in quanto è sorretta da un accidente verbale perfettamente limitato: a contrapporre *interesse* a *disinteressato* è solamente il prefisso. Senza dubbio, la punta è un gioco; ma questo gioco è al servizio di una tecnica antichissima: quella del senso; cosicché, scrivere bene significa giocare con le parole, perché giocare con le parole significa fatalmente avvicinarsi a quel disegno di contrapposizione che disciplina fondamentalmente la nascita di una significazione. Tutto ciò risulta chiaro da certe complesse costruzioni, in cui le ripetizioni s'accordano e s'aggrovigliano con tale ostinazione che ciò che si potrebbe definire la pecca contrappositiva risulta essere vistosamente in vista: il senso prorompe al centro di una distesa d'insignificanze; come nel caso di questa massima: «*La filosofia trionfa facilmente sui mali passati e su quelli futuri, ma i mali presenti trionfano su di lei*»: un'improvvisa dissimmetria viene qui a scompigliare tutta la sequela delle simmetrie circostanti [1].

[1] Ci si renderà conto della cosa mediante una semplice equazione della massima. Sia a: *la filosofia*; b: *trionfare su*; c: *i mali* (1, 2, 3: passati, presenti, futuri). Si ottiene cosí la falsa simmetria seguente: $abc^{1.3}/c^2ba$.

Una volta fissate le forme, è forse possibile accostarsi ora ai contenuti. Per fare questo, occorre sostanzialmente tornare alla relazione d'identità restrittiva (*... non è che...*), di cui abbiamo indicato l'effetto disillusivo, demistificante, poiché quali che siano le variazioni sintattiche, è in essa che la struttura verbale della massima e la struttura mentale del suo autore si riuniscono. Essa unisce dei termini forti. Ma dal punto di vista del senso, quali sono questi termini forti? Il primo termine, quello che apre la massima, quello che si tratta precisamente di *disilludere*, di sgonfiare, è occupato da ciò che si potrebbe chiamare la classe delle *virtú* (*la clemenza, l'ardimento, la forza d'animo, la sincerità, il disprezzo della morte*); se si vuole, queste virtú sono quindi degli *irrealia*, degli oggetti inconsistenti, delle apparenze di cui occorre ritrovare la realtà; e a fornire questa realtà è evidentemente il secondo termine: è lui che ha il compito di rivelare la vera identità delle virtú; questo secondo termine è perciò occupato da ciò che potremmo chiamare la classe dei *realia*, degli oggetti reali, che compongono il mondo le cui virtú non sono che i sogni. Quali sono questi *realia* che compongono l'uomo? Essi possono essere di tre specie: anzitutto e soprattutto vi sono le *passioni* (*la vanità, il furore, la pigrizia, l'ambizione*, sottoposte alla piú grande di tutte: *l'amor proprio*); vi sono poi le *contingenze*: tutto ciò che dipende dal caso (e, per La Rochefoucauld, il caso è uno dei piú grandi maestri del mondo): caso degli avvenimenti, che la lingua classica chiama *la fortuna*, caso del corpo, della soggettività fisica, che questa stessa lingua chiama *l'umore*; e infine vi è un'ultima classe di realtà definite dal loro carattere interscambiabile; queste realtà rimpiazzano occasionalmente le passioni o le contingenze in maniera meno definita; sono delle realtà attenuate, espressione d'una certa insignificanza del mondo; esse sono *le azioni, i difetti, gli effetti*, parole generiche, scarsamente caratterizzate, seguite di solito da una proposizione relativa che ne fa emergere il senso ma che al tempo stesso lo banalizza (« *... un coacervo di azioni e d'interessi che la fortuna o la nostra operosità sanno accomodare* »); e sic-

come queste parole occupano il posto di un termine senza peraltro riempirlo d'un senso vero e proprio, potremmo ravvisare in esse delle *parole mana*, forti per il posto che occupano nella struttura della massima ma vuote – o quasi – di senso [1].

Tra gli *irrealia* (virtú) e i *realia* (passioni, contingenze, azioni), vi è un rapporto di maschera: gli uni camuffano gli altri; si sa che la maschera è un grande tema classico (all'epoca la lingua non parlava di *maschera*, ma di *velo* o di *trucco*); tutta la seconda metà del XVII secolo è stata travagliata dall'ambiguità dei segni. Come leggere l'uomo? La tragedia raciniana è tutta pervasa da questa incertezza: i volti e i comportamenti sono dei segnali equivoci, e questa duplicità rende il mondo (*il mondano*) opprimente, al punto che rinunziare al mondo è sottrarsi all'intollerabile inesattezza del codice umano. La Rochefoucauld mette fine a questa ambiguità dei segni smascherando le virtú; in primo luogo e il piú delle volte, le virtú cosiddette pagane (per esempio il disprezzo della morte), ricondotte inesorabilmente all'amor proprio o all'incoscienza (questa riduzione era un tema agostiniano, giansenista); ma alla fin fine smascherano *tutte* le virtú, poiché ciò che importa, anche a costo d'una visione pessimistica, è di attenuare l'insopportabile duplicità di *ciò che si vede*; orbene, lasciare un'apparenza senza una spiegazione riduttrice, significa lasciar sussistere un dubbio; per la Rochefoucauld la definizione, per quanto cupa sia, ha certamente una funzione rasserenante; mostrare che l'ordine morale è solo la maschera d'un disordine contingente è in definitiva piú rassicurante che fermarsi a un ordine apparente ma strano. Pessimista nel suo risultato, il tentativo di La Rochefoucauld è benefico nel suo svolgimento: esso pone fine, ad ogni massima, all'angoscia d'un segno dubbio.

Ecco dunque un universo che può strutturarsi solo nella sua verticalità. Al solo livello delle virtú, vale a dire delle apparenze, nessuna struttura è possibile, dal momento che la struttura trae precisamente origine da un rappor-

[1] Sulla definizione di *mana*, a cui faccio qui allusione, si veda Claude Lévi-Strauss, *Introduction à l'œuvre de Mauss*.

to di verità tra il manifesto e il nascosto. Ne consegue che, prese separatamente, le virtú non possono essere oggetto di alcuna descrizione; non si può per esempio coordinare l'eroismo, la bontà, l'onestà e la riconoscenza per farne un pacchetto di meriti, anche se poi ci si prefiggesse di demistificare il bene in generale; ogni virtú non esiste che a partire dal momento in cui si coglie esattamente ciò che essa nasconde; l'uomo di La Rochefoucauld può descriversi solo a zigzag, seguendo una sinusoide che passa continuamente dal bene apparente alla realtà nascosta, e viceversa. Senza dubbio vi sono virtú piú importanti, cioè, per La Rochefoucauld, piú assillanti: ma sono precisamente quelle in cui l'illusione, la quale non è che la distanza dalla superficie al fondo, è maggiore: per esempio la riconoscenza, in cui si potrebbe quasi ravvisare un'ossessione nevrotica del pensiero giansenista, soggiogata incessantemente dall'intimidazione della fedeltà (lo si vede bene in Racine, dove la fedeltà amorosa è sempre un valore funebre), e piú in generale tutte le attitudini di coscienza tranquilla, generalizzate sotto la voce *merito*: proposizione già del tutto moderna, per La Rochefoucauld il merito non è insomma che un po' di malafede.

Cosí non c'è nessun sistema possibile delle virtú, se non si scende alle realtà di cui esse non sono altro che il rovesciamento. Il paradossale risultato di questa dialettica è il seguente: in ultima analisi è il disordine reale dell'uomo (disordine delle passioni, degli avvenimenti, degli umori), che dà a quest'uomo la sua unità. Non si può fissare una struttura delle virtú, poiché esse non sono che dei valori parassiti; ma assai piú facilmente si può assegnare un ordine al disordine dei *realia*. Quale ordine? non certo quello di un'organizzazione, ma quello di una forza, o meglio ancora di un'*energia*. La passione e la fortuna sono dei princípî attivi, il disordine *fa* il mondo: costi quel che costi, il disordine delle contingenze crea la sola vita che ci sia dato vivere. Dinanzi alle passioni e ai casi, La Rochefoucauld dà mostra di eloquenza e ne parla quasi come se fossero delle persone; queste forze s'organizzano gerarchicamente; su tutte, signoreggia l'amor proprio. Questo amor proprio ha piú o meno le proprietà di una sostanza

chimica – potremmo quasi dire magica – dal momento che questa sostanza è al tempo stesso vitale e unitaria; essa può essere infinitesimale (ed è ciò che indicano gli aggettivi *sottile*, *fine*, *nascosto*, *delicato*), senza perdere nulla della sua forza, ma anzi acquistandone; essa è ovunque: in fondo alle virtú, ovviamente, ma anche in fondo alle altre passioni, come la gelosia e l'ambizione, che di quella sono solo delle varietà: essa trasmuta ogni cosa: le virtú in passioni, ma talvolta anche (tanto è illimitato il suo potere) le passioni in virtú, per esempio l'egoismo in bontà; è un Proteo; come potenza di disordine, la passione o l'amor proprio (il che è lo stesso) è un dio attivo, belluino; con la sua azione incessante, al tempo stesso multiforme e monotona, egli introduce nel mondo un'ossessione, un basso continuo del quale la profusione dei diversi comportamenti non è che il contrappunto: il disordine ripetuto è insomma un ordine, il solo che ci sia concesso. Ora, a forza di innalzare la passione a principio attivo, La Rochefoucauld non poteva che prestare un'attenzione viva, acuta, inquieta, meravigliata anche, alle inerzie dell'uomo, a quella sorta di passioni atone, che sono come il negativo, o meglio ancora, lo *scandalo* della passione: *la debolezza* e *la pigrizia*; su questo tema vi sono alcune massime veramente penetranti; come può l'uomo essere al tempo stesso inattivo e appassionato? La Rochefoucauld ha avuto l'intuizione di questa dialettica che fa della negatività una forza; egli ha capito che nell'uomo vi era una riluttanza nei riguardi della passione, e che questa riluttanza non era una virtú, uno sforzo volontario del bene, ma che era invece una seconda passione, piú scaltra della prima. Questa è la ragione per cui egli la considera con assoluto pessimismo; le passioni attive sono in definitiva piú degne di stima, perché hanno una forma; la pigrizia (o la debolezza) è piú del vizio nemica della virtú, essa alimenta l'ipocrisia, vive al confine con le virtú, assume come esempio la maschera della dolcezza; essa è il solo difetto di cui l'uomo non può emendarsi. Il suo difetto fondamentale è precisamente quello d'impedire, attraverso la sua atonia, la dialettica stessa del bene e del male: non si può per esempio essere buoni senza una certa qual cattiveria; ma

quando l'uomo si lascia possedere dalla pigrizia della cattiveria, quella che gli viene ineluttabilmente sottratta è proprio la bontà.

Come si vede, vi è in quest'edificio *profondo* una vertigine del nulla; scendendo da un piano all'altro, dall'eroismo all'ambizione, dall'ambizione alla gelosia, non si raggiunge mai il fondo dell'uomo, non si può mai darne una definizione ultima, che sia irriducibile; quando l'ultima passione è stata designata, questa stessa passione svanisce, essa non può essere che pigrizia, inerzia, nulla; la massima è una via infinita di disinganno; l'uomo è solo piú uno scheletro di passioni, e forse questo stesso scheletro non è altro che il fantasma d'un niente: *l'uomo non è sicuro*. Questa vertigine dell'irreale è probabilmente il prezzo che tutte le iniziative di demistificazione devono pagare, cosicché alla piú grande lucidità spesso corrisponde la piú grande irrealtà. Liberando l'uomo delle sue maschere, come e dove fermarsi? Per La Rochefoucauld, la via è ancor meglio chiusa in quanto la filosofia del suo tempo non gli forniva altro che un mondo composto di essenze; la sola relazione che si poteva ragionevolmente attribuire a quelle essenze era una relazione d'identità, vale a dire una relazione immobile, chiusa alle idee dialettiche di ritorno, di circolarità, di divenire o di transitività. Non è che La Rochefoucauld non abbia una certa concezione di ciò che allora si chiamava la *contrarietà*; su questo punto, certe sue massime sono anzi curiosamente moderne; ammessa la separazione delle essenze morali o passionali, egli ha chiaramente visto che esse potevano collegare certi scambi, che il male poteva scaturire dal bene, che un eccesso poteva cambiare la qualità di una cosa; l'oggetto stesso del suo «pessimismo» è in definitiva, al termine della massima, al di fuori di essa, il mondo, gli atteggiamenti che al suo interno si possono o non si possono avere, in poche parole, come diremmo oggi, l'ordine del *fare*; questo presentimento di una trasformazione delle essenze fatali attuata dalla *praxis* umana, è chiaramente ravvisabile nella frequente distinzione che La Rochefoucauld opera tra la sostanza di un atto (*amare*, *lodare*) e il suo modo di compimento: «*Talvolta crediamo di odiare l'adulazione, mentre invece non odiamo che il modo di adulare*»; o anche: «*Per quanto gradevole sia, l'amore piace piú per le forme attraverso cui si manifesta che per se stesso*». Ma proprio nel momento in cui La Rochefoucauld sembra affermare il mondo recuperando a suo modo la dialettica, ecco intervenire un disegno palesemente morale, il quale immobilizza la descrizione che vive sotto la definizione terrorista, il resoconto sotto le ambiguità di una legge, la quale è data come morale e fisica al tempo stesso. Ora, questa impotenza ad arrestare a un dato momento il disinganno del mondo, risiede interamente nella forma stessa delle *Massime*, in quella relazione d'identità restrittiva a cui bisogna dunque ancora una volta far capo. Infatti, se le virtú occupano il primo termine della relazione e le passioni, le contingenze e le azioni il secondo, e se questo secondo termine è disillusivo rispetto al primo, significa che l'apparenza (ovvero la maschera) costituisce il soggetto del discorso e che la realtà non è altro che il predicato. In altri termini, il mondo intero è visto, *centrato*, come si direbbe in termini fotografici, sotto l'aspetto della parvenza, di cui l'essere è solo piú un attributo; ovviamente, il procedimento di La Rochefoucauld appare a prima vista l'obiettivo, dato che esso vuol ritrovare l'essere dietro l'apparenza, il reale delle passioni dietro l'alibi dei grandi sentimenti; ma ciò che è un autentico proposito di verità resta per cosí dire immobilizzato, *incantato* nella forma della massima: La Rochefoucauld ha un bel affermare che le grandi entità della vita morale sono puramente dei sogni: di fatto, egli non innalza questi sogni a *soggetti* del discorso, di cui in definitiva tutta la *spiegazione* conseguente resta prigioniera: le virtú sono sí dei sogni, ma dei sogni pietrificati: queste maschere occupano tutta la scena; ci si esaurisce a penetrarli senza però mai abbandonarli del tutto: alla lunga, le *Massime* sono come un incubo di verità.

La demistificazione infinita che le *Massime* mettono in scena non poteva lasciare in disparte (al riparo) proprio il facitore di massime: vi sono delle massime sulle massime;

per esempio questa: «*Abbiamo non meno ragioni di lamentarci di coloro che c'insegnano a conoscere noi stessi, di quante ne ebbe quel pazzo di Atene di lagnarsi del medico che lo guarí dell'opinione di essere ricco*». La Rochefoucauld affronta qui, di sguincio e mediante un riferimento d'epoca ai moralisti dell'Antichità, la condizione stessa del demistificatore all'interno del gruppo che contemporaneamente egli esprime e attacca. L'autore delle massime non è uno scrittore; egli dice la verità (o per lo meno esprime apertamente tale proposito), e questa è la sua funzione: quindi si può dire che semmai egli prefigura quello che noi chiamiamo l'intellettuale. Ora, l'intellettuale è definito nella sua globalità da una condizione contraddittoria; non v'è dubbio che egli sia stato delegato dal suo gruppo (nella fattispecie, la società mondana) a svolgere un compito preciso: solo che questo compito è contestatario; in altri termini, la società incarica un uomo, un retore, di rivoltarsi contro di lei e di contestarla. Questo è l'ambiguo legame che sembra unire La Rochefoucauld alla sua casta; la massima è nata proprio nei Salotti, e migliaia di testimonianze storiche confortano questa affermazione; ciononostante, essa continua a contestare la mondanità; tutto si svolge come se, attraverso La Rochefoucauld, la società mondana si concedesse lo spettacolo della sua propria contestazione; senza dubbio questa contestazione non è veramente pericolosa, dal momento che non è politica, ma solamente psicologica, e per di piú autorizzata dall'ambiente cristiano. Come avrebbe potuto quella aristocrazia disincantata rivoltarsi contro la sua stessa attività, dal momento che questa non era un'attività di lavoro ma bensí di ozio? La contestazione di La Rochefoucauld, insieme aspra e inadeguata, definisce assai bene i limiti che una casta deve dare ai propri interrogativi se vuole che questi siano purificatori e al tempo stesso non pericolosi: sono i limiti stessi di ciò che per tre secoli si chiamerà la *psicologia*.

Il gruppo chiede insomma all'intellettuale di trovare dentro di sé le ragioni – contraddittorie – per contestarlo e rappresentarlo, ed è forse questa tensione, qui piú viva che altrove, a dare alle *Massime* di La Rochefoucauld un

carattere sconcertante, per lo meno se le consideriamo dal nostro punto di vista moderno; nel suo discontinuo, l'opera passa incessantemente dalla piú grande originalità alla piú grande banalità; ecco quindi che abbiamo qui delle massime la cui intelligenza, la cui stessa modernità, sbalordisce ed esalta, e là dei truismi piatti (il che non vuol dire che siano giusti), tanto piú incolori in quanto tutta una letteratura li ha banalizzati fino alla nausea. La massima è un essere *bifronte*, ora tragico, ora borghese; nonostante il suo impianto austero, la sua scrittura sferzante e pura, essa è essenzialmente un discorso ambiguo, situato sulla linea di confine di due mondi. Quali mondi? Possiamo dire: quello della morte e quello del gioco. Dalla parte della morte, vi è la domanda tragica per eccellenza, che l'uomo rivolge al dio muto: *chi sono io?* È l'interrogativo continuamente formulato dall'eroe raciniano, per esempio Erifilo, il quale non cessa mai di volersi conoscere, fino a morirne; esso è anche l'interrogativo delle *Massime*, a cui viene risposto con il terribile, il funebre *non è che* dell'identità restrittiva, anche se, come abbiamo visto, questa risposta è poco sicura, dal momento che l'uomo non abbandona mai sinceramente il sogno della virtú. Ma questo interrogativo fatale è, per eccellenza, anche l'interrogativo di tutti i giochi. Interrogando Edipo sull'essere dell'uomo, la Sfinge ha gettato le basi del discorso tragico e del discorso ludico, del gioco della morte (dal momento che per Edipo la morte era il prezzo dell'ignoranza) e del gioco da salotto. *Chi sei tu?* Questo enigma è anche l'interrogativo delle *Massime*; come si è visto, nella loro struttura, tutto è assai simile a un gioco verbale e non, beninteso, a una casualità delle parole quale avrebbero potuto concepirla i surrealisti (che pure erano anch'essi dei facitori di massime), ma per lo meno a una subordinazione del senso a certe forme prestabilite, come se la regola formale fosse uno strumento di verità. È noto che le massime di La Rochefoucauld sono effettivamente nate da giochi da salotto (ritratti, indovinelli, sentenze); e questo incontro fra il tragico e il mondano, che porta l'uno a sfiorare l'altro, non è la minore fra le verità che le *Massime* ci prospettano: alcune delle loro scoperte

possono passare, trascinate via dalla storia degli uomini, ma il loro proposito resta e ci dice che il gioco concerne la morte del soggetto.

1961.

Le tavole dell'*Encyclopédie*

La nostra letteratura ha impiegato molto tempo prima di scoprire l'oggetto: è necessario arrivare a Balzac perché il romanzo non sia piú, semplicemente, lo spazio di puri rapporti umani, ma anche di cose e usi destinati a recitare la loro parte nello sviluppo delle passioni: senza i suoi moccoli, le sue zollette di zucchero, il suo crocifisso d'oro avrebbe potuto Grandet essere avaro (letterariamente parlando)? Prima della letteratura, l'*Encyclopédie*, in particolare nelle sue tavole, pratica quella che potremmo in qualche modo chiamare una filosofia dell'oggetto; in altre parole, riflette sul suo essere, ne compie una rilevazione, tenta di definirlo; il disegno tecnologico obbligava a descrivere oggetti, certamente; ma, separando le immagini dal testo, l'*Encyclopédie* si impegnava in un'iconografia autonoma dell'oggetto, di cui noi oggi gustiamo intera la forza, proprio perché, come vorrei mostrare qui, non guardiamo quelle illustrazioni a fini esclusivi di apprendimento.

Le tavole dell'*Encyclopédie* presentano l'oggetto, e tale presentazione aggiunge già, allo scopo didattico, una giustificazione piú gratuita, di ordine estetico o onirico: a niente le tavole dell'*Encyclopédie* si possono accostare cosí bene come alle grandi esposizioni che da un centinaio di anni si organizzano qua e là per il mondo, e di cui l'illustrazione enciclopedica fu, a suo tempo, quasi l'antenata: in entrambi i casi si ha a che fare con un bilancio e, insieme, con uno spettacolo: per questo e altri motivi, lo spirito con cui le tavole dell'*Encyclopédie* chiedono di essere avvicinate non differisce da quello con cui ci si reca

alle esposizioni di Bruxelles e di New York. Gli oggetti che esse presentano sono enciclopedici in senso stretto: in altre parole, inglobano l'intera sfera delle cose cui l'uomo dà forma; abiti, veicoli, utensili, armi, strumenti, mobili, tutto quello che l'uomo ritaglia dentro il legno, il metallo, il vetro o la fibra, è qui catalogato, dalle forbici alla statua, dal fiore artificiale alla nave. L'oggetto enciclopedico è di solito catturato dall'immagine a tre livelli: antologico, quando l'oggetto, isolato da qualsiasi contesto, è presentato di per sé; aneddotico, quando è «naturalizzato» dal suo inserimento in una grande scena vivente (è quella che si chiama «vignetta»); genetico, quando l'immagine ci mostra il percorso della materia bruta all'oggetto finito: l'oggetto è cosí individuato in tutte le sue categorie, genesi, essenza, prassi: ora è, ora è fatto, ora fa. Di queste tre condizioni, alternativamente assegnate all'oggetto-immagine, senza dubbio una è nell'*Encyclopédie* privilegiata: quella della nascita: è bello mostrare come sia possibile far sorgere le cose dal cuore della loro inesistenza, e attribuire cosí all'uomo un inaudito potere di creazione; ecco un paesaggio di campagna: il pieno della natura (prati, colline, alberi) costituisce una sorta di vuoto umano da cui non si sa cosa possa uscire; tuttavia l'immagine si muove, degli oggetti nascono, araldi dell'uomo: dei solchi sono tracciati sul terreno, dei pali confitti, delle buche scavate; una sezione ci mostra sotto la natura deserta un imponente complesso di cunicoli e di vene di minerale: una miniera è nata. Tutto ciò è quasi un simbolo: l'uomo enciclopedico *scava* la natura intera con segni umani; non si è mai soli, nel paesaggio enciclopedico; in mezzo all'accumulo degli elementi, c'è sempre un *prodotto* fratello dell'uomo: l'oggetto è la sigla umana del mondo.

È noto come in una semplice cosa si possa leggere tutta una storia: Brecht ha riscoperto l'essenza miserabile della Guerra dei Trent'anni trattando a fondo di stoffe, di vimini e di legnami. L'oggetto enciclopedico emerge da un universo di materiali che appartengono ancora all'epoca artigianale. Se noi visitassimo oggi un'esposizione internazionale, individueremmo, attraverso tutti gli oggetti esposti, due o tre materie dominanti, vetro, metallo e, senza dubbio, plastica; la materia dell'oggetto enciclopedico appartiene a un'epoca piú vegetale: è il legno a dominare in questo vasto catalogo; il mondo che a partire da esso viene creato è di oggetti dolci a vedersi, già umani per la materia di cui sono fatti, compatta ma non fragile, manipolabile ma non plastica. Niente mostra il potere di umanizzazione del legno meglio dell'*Encyclopédie*; in questo mondo della tecnica (tecnica artigianale, perché la grande industria non è ancora nata), la macchina è evidentemente un oggetto capitale; ora, la maggior parte delle macchine dell'*Encyclopédie* sono in legno; si tratta di enormi impalcature, molto complicate, che quasi sempre hanno di metallico i soli ingranaggi. Il legno, che le costituisce, le assoggetta a una certa aura di gioco: queste macchine sono, per noi, come grandi giocattoli; contrariamente a quello che avviene nelle immagini moderne, l'uomo, sempre presente a un angolo della macchina, non ha con lei un semplice rapporto di sorveglianza; girando la manovella, premendo su un pedale, tessendo un filo, partecipa alla macchina in maniera insieme attiva e leggera; nella maggior parte dei casi l'incisore ce lo presenta decorosamente vestito, con abiti da borghese; non è un operaio, è un piccolo signore che si diletta con una sorta di organo tecnico i cui ingranaggi sono tutti allo scoperto; quello che colpisce, nella macchina enciclopedica, è la sua assenza di segreto; in lei niente di nascosto (molla, cofano) che dia magicamente asilo all'energia, come accade nelle nostre macchine moderne (è il mito dell'elettricità; quello di essere una forza che si genera da se stessa, quindi chiusa).

Qui l'energia è essenzialmente trasmissione, amplificazione di un semplice movimento umano; la macchina enciclopedica non è mai niente di piú di un enorme *relai*; l'uomo da una parte, l'oggetto dall'altra; fra loro un'architettura di travi, di corde e di ruote, attraverso la quale, come un raggio di luce, la forza umana si sviluppa, si affina, si accresce e contemporaneamente si orienta; cosí, là dove si descrive la fabbricazione della garza, un piccolo uomo in farsetto, seduto davanti alla tastiera di un'immensa macchina di legno, produce una garza estremamen-

te fine, come se stesse eseguendo musica; altrove, in una stanza interamente vuota, occupata soltanto da un gioco di assi e di cavi, una giovane donna seduta su una panca gira una manovella, mentre l'altra mano resta dolcemente appoggiata sul ginocchio. È impossibile immaginare un'*idea* piú *semplice* della tecnica. Semplicità quasi ingenua, sorta di leggenda dorata dell'artigianato (in queste tavole non vi è traccia di male sociale): l'*Encyclopédie* mescola il semplice, l'elementare, l'essenziale e il causale. La tecnica enciclopedica è semplice perché è confinata in uno spazio a due dimensioni: descrive il percorso causale che va dalla materia all'oggetto; cosí tutte le tavole che presentano una qualche operazione tecnica (di trasformazione) mobilitano un'estetica della nudità: grandi stanze vuote, ben illuminate, dove soli coabitano l'uomo e il suo lavoro: spazio senza parassiti, dalle pareti nude, dai tavoli lisci; il semplice indica qui il vitale; lo si vede nella panetteria; il pane, bene di prima necessità, implica un luogo austero; all'opposto la pasticceria, che appartiene all'ordine del superfluo, prolifera di strumenti, operazioni, prodotti il cui agitato insieme dà luogo a una sorta di barocco. In linea generale la *produzione* dell'oggetto conferisce all'immagine una semplicità quasi sacra; l'*uso* al contrario (rappresentato al momento della vendita nel negozio) autorizza un abbellimento della scena, piú varia di strumenti, di accessori, di atteggiamenti: austerità della creazione, lusso del commercio, ecco il doppio regime dell'oggetto enciclopedico: la densità dell'immagine, e ogni sovraccarico ornamentale, significano sempre che si passa dalla produzione al consumo.

Beninteso, in questo mondo la preminenza dell'oggetto procede da una volontà d'inventario, ma l'inventario non è mai un'idea neutra; inventariare non vuol dire soltanto constatare, come può sembrare a prima vista, ma anche appropriarsi. L'*Encyclopédie* è un vasto bilancio di proprietà; Groethuysen ha potuto opporre all'*orbis pictus* del Rinascimento, animato dallo spirito di una conoscenza avventurosa, l'enciclopedismo del XVIII secolo, fondato su un sapere di appropriazione. Formalmente (e la cosa è molto sensibile nelle planches), la proprietà dipende essenzialmente da una certa frammentazione delle cose: appropriarsi vuol dire frantumare il mondo, dividerlo in oggetti finiti, tanto piú assoggettati all'uomo quanto piú discontinui: non si può infatti separare senza nominare e classificare, e a questo punto la proprietà è nata. Miticamente, il dominio sul mondo non è cominciato con la Genesi, ma con il Diluvio, quando l'uomo è stato costretto a dare un nome a tutte le specie animali, e ad assegnare loro un posto, vale a dire a separarle dalle specie vicine; l'*Encyclopédie* ha d'altronde, dell'arca di Noè, una visione essenzialmente pragmatica; l'arca non è per lei un'imbarcazione – oggetto sempre piú o meno *trasognato* – ma una lunga cassa galleggiante, un forziere che occulta e protegge; il solo problema che essa sembra porre all'*Encyclopédie* non è certo di carattere teologico: è quello della sua costruzione, o anche, in termini piú tecnici, come è giusto, della sua intelaiatura e, piú in particolare, delle sue finestre, perché ad ognuna di esse corrisponde una coppia tipica di animali, cosí divisi, nominati, addomesticati (e che passano cortesemente la testa attraverso l'apertura).

La nomenclatura enciclopedica (nonostante il suo saltuario esoterismo tecnico) fonda un possesso familiare. La cosa è notevole perché niente, sul piano logico, obbligava l'oggetto ad essere amico dell'uomo. Al contrario, l'oggetto è umanamente una cosa molto ambigua; si è visto che per lungo tempo la nostra letteratura non lo ha individuato; piú tardi (cioè, grossolanamente, oggi), all'oggetto è stata attribuita un'infelice opacità. Lo si è assimilato a uno stato inumano della natura, e si è pensato alla sua proliferazione con un sentimento di apocalisse o di malessere; l'oggetto moderno è o il soffocamento (Ionesco), o la nausea (Sartre). L'oggetto enciclopedico, al contrario, è dominato (si potrebbe dire che è puro *oggetto* nel senso etimologico del termine), per una ragione molto semplice e costante: perché ogni volta è *firmato* dall'uomo; l'immagine è il tramite principale di questa presenza umana, perché permette di disporre discretamente sull'orizzonte dell'oggetto un uomo permanente; le planches dell'*Encyclopédie* sono sempre popolate (in questo hanno una stretta parentela con un'altra «iconografia progressista»

o, per essere piú precisi, borghese: la pittura olandese del XVII secolo); immaginate pure l'oggetto piú solitario e piú selvaggio; siate sicuro che l'uomo apparirà in ogni caso in un angolo dell'immagine; guarderà l'oggetto, o lo misurerà, o lo sorveglierà, o ne usufruirà come di spettacolo; guardate il pavé dei giganti, ammasso spaventoso di basalti edificato dalla natura ad Antrim in Scozia; questo paesaggio inumano formicola di umanità; degli uomini in tricorno e delle belle dame contemplano l'orribile paesaggio chiacchierando familiarmente; piú lontano, degli uomini pescano, degli scienziati soppesano il minerale: analizzato nelle sue funzioni (spettacolo, pesca, scienza), il basalto è *ridotto*, addomesticato, reso familiare, perché è *diviso*: quello che colpisce in tutta l'*Encyclopédie* (e in particolare nelle sue immagini) è che essa propone *un mondo senza paura* (vedremo subito che il mostruoso non ne è escluso, ma vi appare a titolo piú «surrealista» che terrificante).

Si può persino precisare meglio a cosa si riduca l'uomo dell'immagine enciclopedica, cosa costituisca l'essenza della sua umanità: sono le sue mani. In molte planches, che non sono tra le meno belle, delle mani separate dal corpo volteggiano intorno all'opera (la loro leggerezza è estrema); queste mani sono senza dubbio il simbolo del lavoro artigianale (i mestieri sono ancora tradizionali, poco meccanizzati, la macchina a vapore è messa in ombra), come si può constatare dall'importanza dei tavoli (grandi, lisci, ben illuminati, spesso attorniati da mani); ma al di là dell'artigianato, le mani diventano un segno induttore dell'essenza umana: non si vede ancora oggi, in maniera piú indiretta, la nostra pubblicità tornare continuamente su questo motivo misterioso, insieme naturale e soprannaturale, come se non finisse mai la meraviglia dell'uomo di avere mani? Non è facile farla finita, con la civiltà della mano.

Cosí, al livello delle sue rappresentazioni immediate, l'*Encyclopédie* non si stanca di rendere familiare il mondo degli oggetti (che è la sua materia prima) aggiungendovi la cifra assillante dell'uomo. Tuttavia, al di là dell'immagine presa letteralmente, questa umanizzazione implica

un sistema intellettuale di un'estrema sottigliezza: l'immagine enciclopedica è umana, non solo perché l'uomo vi figura, ma anche perché essa costituisce una struttura di *informazione*. Questa struttura, benché iconografica, si articola nella maggior parte dei casi come un vero linguaggio (il tipo di linguaggio che noi chiamiamo *articolato*); di esso riproduce le due dimensioni messe in luce dalla linguistica strutturale; si sa che ogni discorso comporta delle unità significanti e che queste unità si ordinano secondo due assi, uno di sostituzione (o paradigmatico), l'altro di contiguità (o sintagmatico); ogni unità può cosí variare (virtualmente) con unità affini, o incatenarsi (realmente) con unità vicine. È quello che accade, grosso modo, in una planche dell'*Encyclopédie*. La maggioranza di queste planches sono divise in due parti; nella parte inferiore, l'utensile o il gesto (l'oggetto dell'illustrazione), isolato da ogni contesto reale, è mostrato nella sua essenza; esso costituisce l'unità d'informazione, e questa unità è nella maggior parte dei casi *variata*: se ne mostrano in dettaglio gli aspetti, gli elementi, le specie; questa parte della planche ha il compito di declinare l'oggetto, di mostrarne il paradigma; al contrario nella parte superiore, o vignetta, questo stesso oggetto (e le sue varietà) è colto all'interno di una scena (generalmente una scena di vendita o di confezione, di negozio o di fabbrica) e collegato ad altri oggetti all'interno di una situazione reale: si ritrova qui la dimensione sintagmatica del messaggio; e, come nel discorso orale il sistema della lingua, percepibile soprattutto a livello paradigmatico, è in qualche modo nascosto dietro la colata vivente delle parole, cosí la planche enciclopedica si vale insieme della dimostrazione intellettuale (con i suoi oggetti) e della dimensione romanzesca (con le sue scene). Ecco una planche dedicata a un mestiere (quello di pasticciere): in basso, il complesso degli svariati strumenti necessari al lavoro; in questa condizione paradigmatica, lo strumento non ha alcuna vita: inerte, fisso nella sua essenza, non è che uno schema dimostrativo, analogo alla forma scolastica di un paradigma verbale o nominale; in alto, al contrario, la frusta, il tagliere (i pasticcieri confezionavano dei *pâtés en croute*), lo stac-